Е. Леонова

ПОЛИФОНИЧЕСКОЕ СОЛЬФЕДЖИО



ЛЕНИНГРАД «МУЗЫКА» 1990

Е. Леонова

ПОЛИФОНИЧЕСКОЕ СОЛЬФЕДЖИО

Учебное пособие

Под редакцией Л. МАСЛЕНКОВОЙ



ЛЕНИНГРАД «МУЗЫКА» 1990

От автора

Настоящее пособие предназначено для развития полифонического слуха в старших классах ДМШ, музыкальных училищах и консерваториях. Оно включает фрагменты из оригинальных музыкальных произведений строгого стиля и баховской полифонии, предшественников и современников И. С. Баха, а также зарубежных, русских и советских композиторов. Музыкальный материал дополнен небольшим количеством дидактических примеров, частично сочиненных автором настоящего издания (в тексте их авторство не указано), и снабжен методическими рекомендациями.

В отличие от большинства имеющихся изданий такого рода[1] данное пособие построено по принципу постепенного освоения типов полифонической фактуры и приемов полифонического развития.

Полифонический слух — неотъемлемая составная часть профессионального музыкального слуха. Он представляет собой способность целостно и в то же время дифференцированно воспринимать многоголосие, основанное на одновременном развертывании нескольких мелодических линий. Восприятие полифонии предполагает удержание в слуховом поле каждого мелодического голоса при вертикальной координации голосов. Таким образом, процесс воспитания полифонического слуха направлен на развитие способности слуха расчленять звуковую ткань на линии, устанавливать связи между ними и слышать их совместное звучание.

В соответствии с этим выстроен материал пособия. Первый, вводный раздел посвящен различным типам взаимодействия голосов, позволяющим сформировать важнейший слуховой навык — умение при пении слышать партию своего партнера. На простом и доступном материале создаются условия для активизации слухового внимания при восприятии полифонической фактуры в процессе интонирования. У учащихся воспитываются слуховые представления о взаимодействии мелодических линий в двухголосии, ощущение диалогичности полифонической фактуры, накапливаются знания о типах мелодического движения голосов (косвенное, противоположное, прямое, параллельное). Один из типов фактуры, который условно можно определить как полимелодический, характеризуется относительной степенью индивидуализации каждого голоса. Ярко выраженное различие между голосами позволяет в процессе пения услышать и удержать в слуховом сознании как индивидуальный ритмоинтонационный рельеф каждой мелодии, так и совместное звучание двух равноправных линий. Главная задача вводного раздела — создать в слуховом сознании учащегося установку на одновременное слышание двух мелодий при обязательном различении голосов и определении взаимоотношений между ними.

Во втором разделе представлены образцы неимитационной полифонии: простой контрапункт (свободное двухголосие) и двойной контрапункт. При пении этих, уже более сложных примеров закрепляются приобретенные ранее навыки слухового восприятия выделенных типов взаимоотношений голосов, а также получают дальнейшее развитие навыки ансамблевого интонирования. В этом же разделе учащиеся знакомятся с одним из важных приемов полифонического развития — двойным контрапунктом.

[1] См., например: *Агажанов А., Блюм Д.* Сольфеджио. Примеры из полифонической литературы. М., 1972; *Калмыков Б., Фридкин Г.* Трехголосие. М., 1967; *Соколов Вл.* Примеры из полифонической литературы для 2-, 3- и 4-голосного сольфеджио. М., 1962, и др.

Третий раздел посвящен имитационной полифонии. В помещенных здесь примерах выступает новый тип фактуры, обусловленный тематическим единством мелодий. Имитация, укрепляя двухголосие в тематическом плане, в то же время способствует более рельефному расчленению музыкального целого. В данном разделе выделены три вида имитации: простая, каноническая и тема-ответ.

В четвертом разделе обобщаются и реализуются накопленные навыки слухового ориентирования в полифонической музыке. Усложнение материала и фактуры (трехголосие) ставит перед учащимися новые слуховые задачи. По сравнению с двухголосием трехголосная полифоническая ткань демонстрирует более разнообразное сочетание типов мелодического движения. Наиболее часто два голоса объединяются ритмически, ладофункционально или регистрово против третьего, образуя смешанные типы фактуры. В этот раздел вошли примеры более протяженные, развернутые по форме, а также более крупные имитационные и фугированные построения.

Каждый раздел пособия предварен краткими методическими рекомендациями. Из разнообразных форм работы над развитием полифонического слуха наиболее целесообразными представляются следующие:

1. Предслышание вступления одного голоса по мелодии другого.
2. Пение канонов по слуху вслед за педагогом без обращения к нотной записи.
3. Запоминание мелодии партнера в процессе пения примеров отдельно по партиям.
4. Пение производного соединения двойного контрапункта по памяти.
5. Пение в канонах и канонических секвенциях партии имитирующего голоса по слуху вслед за пропостой.
6. Досочинение по модели «тема—ответ».
7. Чтение по нотам с помощью внутреннего слуха двух- и трехголосного фрагмента, запоминание его с последующим исполнением или записью по памяти.
8. Игра с пением произведений наизусть (то же — с транспонированием).

При подготовке настоящего издания были использованы следующие источники:

Мюллер Т. Полифонический анализ. Хрестоматия. М., 1964 (далее — Мюллер).

A mi dalaink. Nyolcadik kiadàs. Tankönyvkiadó. Budapest, 1986 (далее — A mi dalaink).

Dobszay L. A Hangok Vilàda. Szolfézskönyv a zeneiskolàk. II, III. Budapest, 1967 (далее — Dobszay, II или Dobszay, III).

Kodàly Z. 66 kétszölami énekgyakorlat. Budapest, 1963 (далее — Kodàly, I).

Kodàly Z. Tricinia. 28 háarmoszólamú énekgyakorlat. Budapest, 1954 (далее — Kodàly, II).

Пеев И., Диамандиев А. Двугласни, тригласни и четиригласни солфежи. София, 1959 (далее — Пеев).

Popović B. Dvaglasni solfedo. Beograd, 1969 (далее — Popović).

Schering A. Geschichte der Musik in Beispielen. Leipzig, 1931 (далее — Schering).

Szönyj E. A zenei iràs-olvasàs. I — IV. Budapest (далее — Szönyi).

Все указания, заключенные в скобки, принадлежат составителю.

Раздел I

ВВЕДЕНИЕ В ПОЛИФОНИЧЕСКУЮ ФАКТУРУ
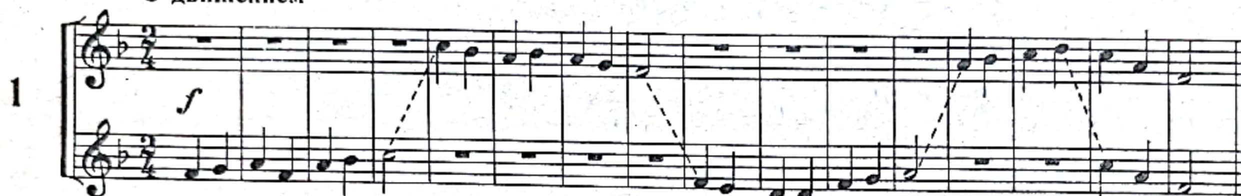
РАЗЛИЧНЫЕ ВИДЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЙ ГОЛОСОВ

Примеры данного раздела предназначены для последовательного, постепенного освоения слухом различных способов взаимодействия голосов, из чего в конечном счете складывается полифоническая фактура.

В основе начальных примеров лежит диалогический принцип, так как именно он с первых шагов развития полифонического слуха дает возможность почувствовать непосредственную взаимосвязь мелодических линий, формирует умение пространственно различать и отделять один голос от другого. При пении № 1 и № 2 чрезвычайно важен слуховой контроль за мелодией другого голоса: нужно суметь подхватить тон, только что прозвучавший в партии 2-го голоса. В № 3 и № 4 представлен прием, вырабатывающий навык предслышания вступления своего голоса по мелодии другого. 2-й голос, вступая в унисон с 1-м, как бы допевает начатую им мелодию. Эффект эха в конце фразы наблюдается в № 5. Здесь нужно суметь подхватить уже не отдельный звук, а целый мотив. В № 6–9 объединяются различные приемы: предслышание «своего» вступления по мелодии другого голоса, подхват-развитие, повторение последнего мотива, продолжение мелодии «своего» голоса после паузирования.

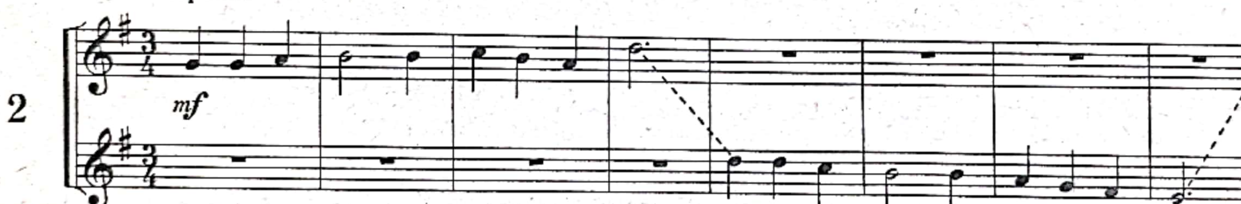
С движением
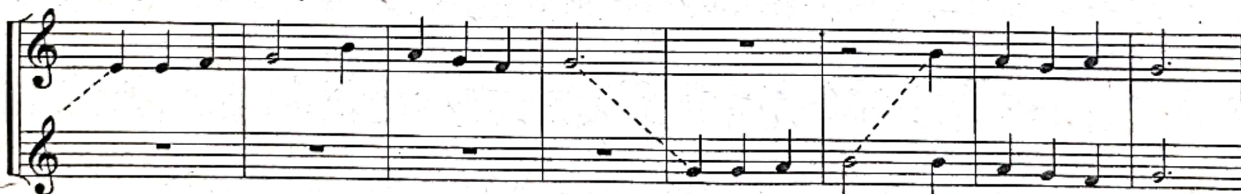
1



Умеренно

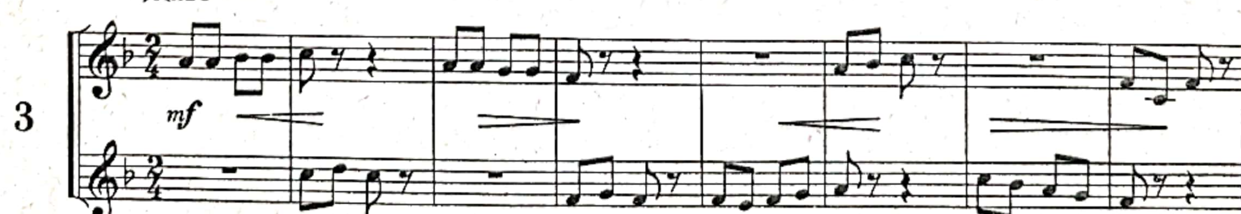
2





Живо

3



Спокойно

4

mp *mf* *mp*

Не спеша

(Dobszay, II)

5

mf

Бодро

6

f *mf*

Медленно

7

mp

(Dobszay, II)

Умеренно

8

mf

Оригинал в G-dur

П. Чайковский. Опера «Воевода», д. 1, карт. 2, дуэт

Allegro

9

p

p

В № 10—13 представлено иное соотношение между голосами: свободная мелодия противостоит выдержанному тону. Такой тип двухголосия с преобладанием косвенного движения помимо развития чувства строя и умения точно, без интонационных колебаний держать тон создает оптимальные условия для активного вслушивания в партию партнера и для фиксации слухом общего звучания. Одной из форм работы над таким двухголосием может быть запоминание партии «чужого» голоса в процессе пения (целиком или по фразам). Целесообразно петь примеры, не видя другой мелодии, после чего меняться партиями и исполнять пример наизусть. Для активизации внимания к совместному звучанию возможна фиксация слухом интервальных соотношений двух мелодий в начале фраз либо в кадансовых зонах (формулах).

В № 14 и № 15 функцию выдержанного тона выполняют мелодическое остинато и двузвучный фон.

В № 16—23 две противостоящие мелодии последовательно выдержаны в контрастных ритмах, что облегчает слышание партии «чужого» голоса и создает условия для его запоминания. Здесь также возможно пение некоторых примеров по отдельным партиям. После пропевания можно попросить учащихся поменяться партиями и спеть пример наизусть.

Болгарская народная песня

С движением

10

mf

f

И. Окегем. Месса «L'homme armé»

(Спокойно)

11

(*mp*)

Оригинал в g-moll

И. Окегем. Месса «L'homme armé»

(Умеренно)

12

(*mf*)

И. С. Бах. Кантата № 60, дуэт № 1

(Подвижно)

13

(*mf*)

С движением

14

mf

f

Оживленно

(Kodály, I)

15

mf

f

(Kodály, I)

Медленно

16

mf

(Szönyi, II)

Спокойно

17

mp

(Porovič)

Умеренно

18

mf

(Porovič)

Энергично

19

f

И. С. Б а х. Кантата № 105, хор

(С движением)

20

(*f*)

И. С. Б а х. Кантата № 106, дуэт

(Спокойно)

21

(*mf*)

И. С. Бах. Кантата № 49, дуэт

(Allegretto ♩=72)

22

(f)

И. С. Бах. Кантата № 49, дуэт

(Allegretto ♩=72)

23

(mf)

В группе примеров № 24—27 внимание акцентируется на вертикальных комплексах полифонической фактуры, выраженных интервалами. Основной установкой при пении этих образцов является фиксация слухом интервальных соотношений между голосами, что заставляет слушать партнера и способствует чистоте строя.

№ 24 представляет собой интервальные упражнения. Их малые размеры позволяют внимательно прослушать каждый интервал. Особенно ответственны для исполнения участки с перекрещиванием голосов. Эти упражнения можно использовать в разных формах. Например, педагог предлагает ритмизовать данную интервальную последовательность (№ 24 *г, д*) или перед пением № 24 *д* дает интервальную цепочку № 24 *г* как возможное интонационное упражнение на выстраивание каждого интервала. Для активизации слуха также возможно пение таких упражнений по партиям. После пропевания учащиеся должны записать (спеть, сыграть) оба голоса, назвать интервалы, спеть партию партнера и т. п.

№ 27 отличается специфическим единоритмичным дви-

жением голосов в сравнительно небольшом объеме с частым перекрещиванием мелодических линий. Обе линии абсолютно равноправны, отсутствует разделение как таковое на верхний и нижний голос. Здесь важен особый слуховой контроль за чистотой и точностью интонирования образующихся интервалов, вызванный необходимостью добиваться слитности и однородности общего звучания. В отличие от предыдущих фактурное своеобразие этого примера не предполагает игру одного из голосов на фортепиано и требует вокального исполнения, желательно в однородных тембрах. Перед пением этого примера (а также № 25) следует настроиться на равномерную пульсацию восьмыми, отмечая их соответствующим жестом (например, легким ударом пальцами).



24 а) б) в) г) д)

(Не спеша) — Параллельный органум IX в.

25 хорал, органум (*mp*)

(Спокойно) — Кондукт XIII в.

26 (*mf*)

(С движением) — Свободный органум XII в.

27 (*mf*)

Раздел II

НЕИМИТАЦИОННАЯ ПОЛИФОНИЯ

ПРОСТОЙ КОНТРАПУНКТ

Основное внимание при пении этих примеров должно быть уделено распознаванию различных видов полифонической фактуры, образовываемой постоянной сменой типов мелодического движения голосов.

В № 1—4, 6, 7, 10, 12, 13 доминирует восприятие интервальных соотношений двух голосов. При пении № 6, 14—16, 21 лучше прослушиваются различия в ритмоинтонационном характере голосов. В № 4 полифоническое двухголосие образуется из унисона. Одновременное восприятие обоих голосов продолжает оставаться главной слуховой установкой при пении образцов этого раздела.

Ж. Беншуа. Ut queant laxis

1

(Медленно)

(*mf*)

И. Окегем. Реквием, Offertorium

2

(Сдержанно)

(*p*)

кф*

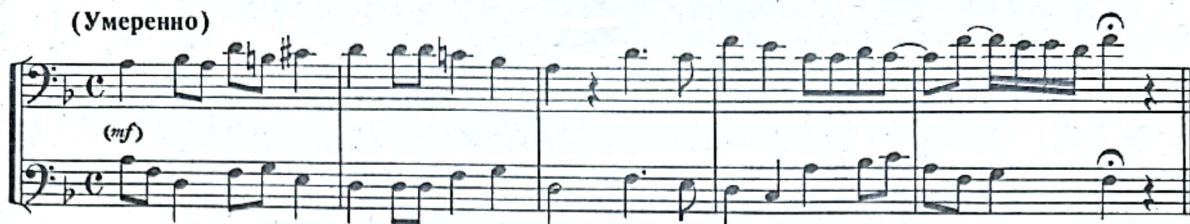
кф

* Кадансовая формула.

Ж. Беншуа. Deposuit potentes

(Умеренно)

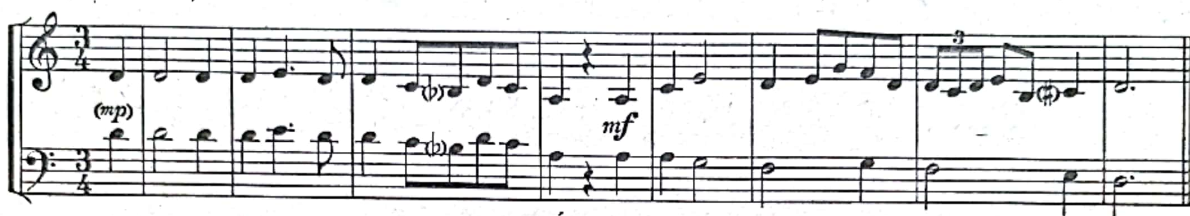
3



Аноним XV в. (Schering)

(Спокойно)

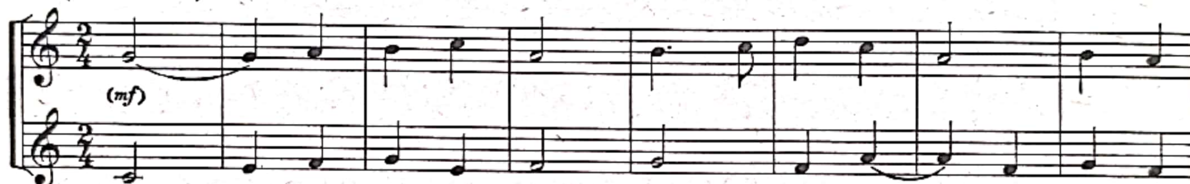
4
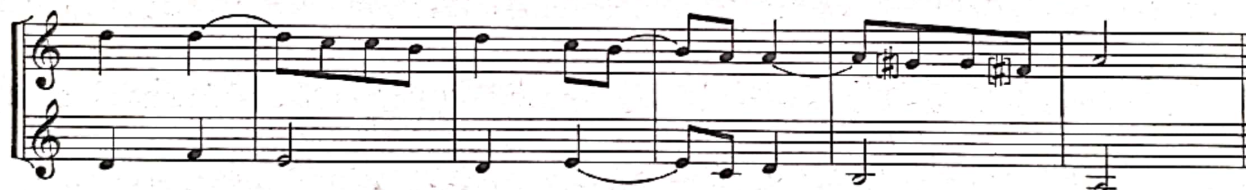


Ж. Дюфаи. Месса «Caput», Kyrie

(Не спеша)

5



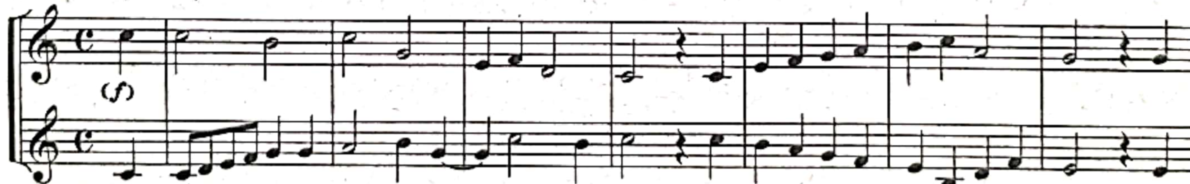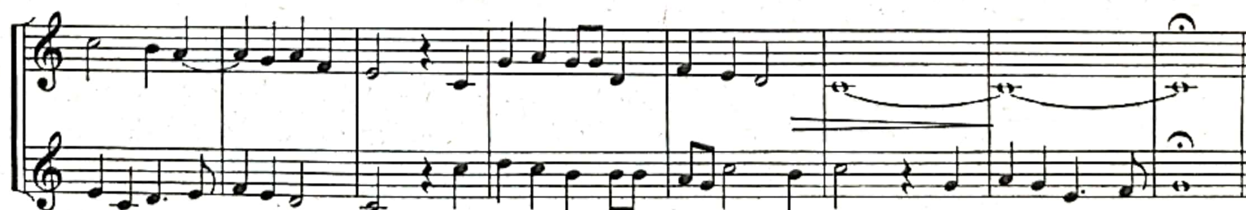


Оригинал в F-dur

К. Отмайр. Vom Himmel hoch da komm ich her

(Умеренно)

6





И. Окегем. Benedictus

(Напевно)

7

(*mp*)

кф

Дж. Данстейбл. Магнификат

(Умеренно)

8

(*f*)

кф

Х. Фойт. Für all ich krön

(Подвижно)

9

mf

f

К. Отмайр. Ein feste Burg

(Не спеша)

10

(mp)

И. Пахельбель. Хорал с вариациями

Andante

11

(mf)

Fine

Da capo al Fine

И. С. Бах. Кантата № 169, ариозо

(Умеренно)

12

(mf)

И. С. Бах. Кантата № 172, ария

Оригинал в a-moll

(Напевно)

13

(*mp*)

tr

И. С. Бах. Кантата № 47, хор

Оригинал в g-moll

(С движением)

14

(*f*)

И. С. Бах. Кантата № 212, ария

(Moderato)

15

(*mf*)

И. С. Бах. Кантата № 47, ария

Оригинал в d-moll

(Не спеша)

16

(*mp*)

А. Бородин. Квартет № 1, ч. II

Andante con moto

17

p *dolce*

ДВОЙНОЙ КОНТРАПУНКТ

Пение этих примеров необходимо предварять разбором особенностей данного типа соотношений голосов. Анализ целесообразно поручить самим учащимся. В процессе пения контрапунктические перестановки мелодий закрепляются в слуховом сознании исполнителей как особый вид фактуры и могут быть услышаны лишь в том случае, если целое будет восприниматься дифференцированно. Для активизации слухового контроля за партией другого голоса в отдельных несложных примерах возможно пение производного соединения по памяти (разумеется, что условия перестановки голосов должны быть заранее объявлены).

(Dobszay, III)

Умеренно

18

1. 2.

Ж.. Р е з о н. Рондолетта

(Оживленно)

19

С. Ш е й д т. Прелюдия

(♩ =104)

20

(mf)

И. С. Б а х. Инвенция № 5

(Allegretto)

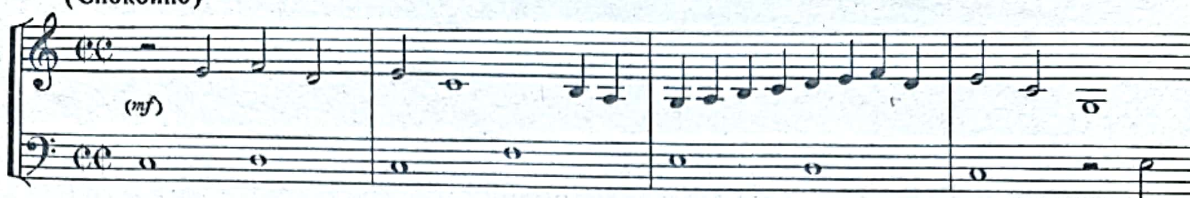
21

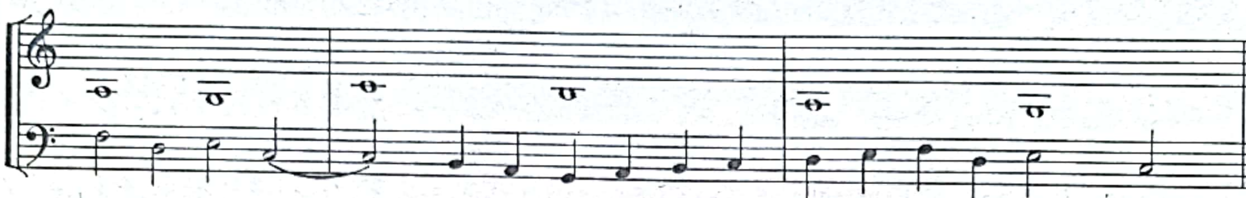
(mf)

О. Лассо. (Мюллер, № 55)

(Спокойно)

22
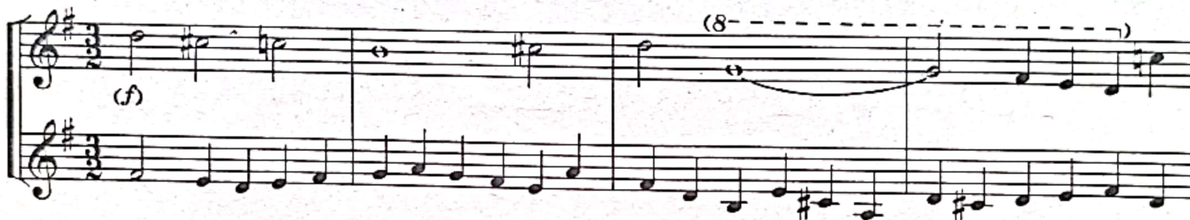


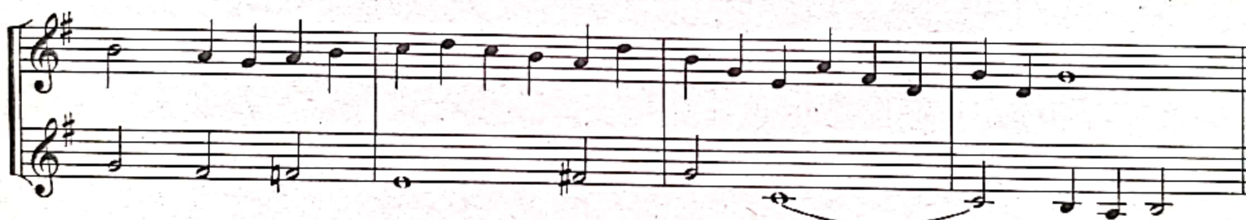


И. С. Бах. Хоральная прелюдия

(Умеренно)

23

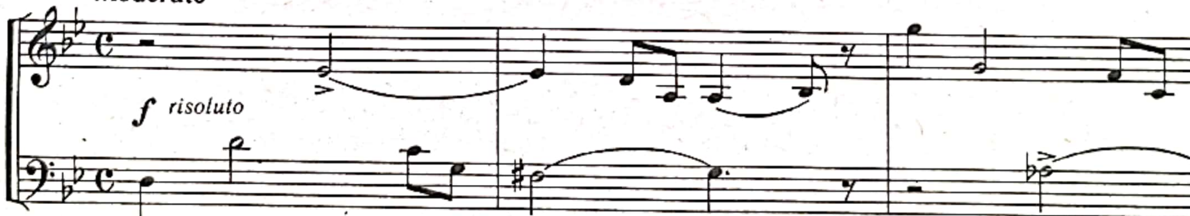


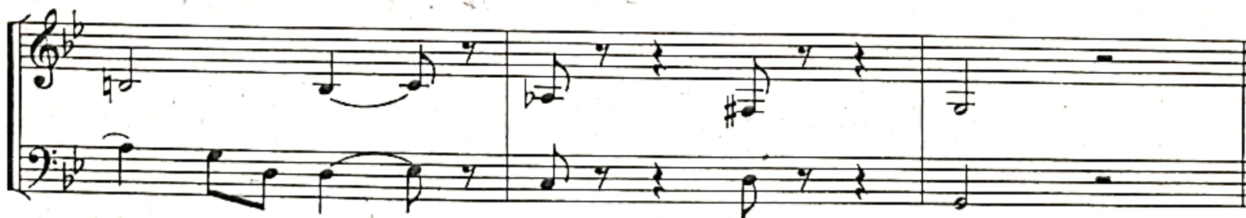


М. Глинка. «Не говори, что сердцу больно»

Moderato

24





Раздел III

ИМИТАЦИОННАЯ ПОЛИФОНИЯ

ПРОСТАЯ ИМИТАЦИЯ

Пение этих и следующих примеров рекомендуется предварять анализом взаимодействия мелодических линий, цель которого — направить на их активное восприятие в процессе пения слуховое сознание учащихся. Включение аналитического фактора позволяет слуху, подобно зрению, оценить взаимовлияние голосов, их логическую связь.

В № 1—6 представлена имитация в приму; в № 7 и № 8 имеет место свободное двухголосие с вкраплениями очень кратких точных и неточных имитаций; в № 9 имитация в увеличении. В № 10, где использована свободная имитация, особо важен предварительный анализ имитируемой мелодии и выявление неизменного интонационного ядра, участвующего в имитации.

(Szönyi, III)

1 (Напевно) *mp*

И. С. Бах. Кантата № 75, хор

2 (Спокойно) (*p*) *tr*

(Пеев, № 26)

3 С движением *f*

З. Кодай (Szönyi, I)

4 Оживленно *f*

1. 2.

(Пеев, № 22)

Живо

5

mf

С. Танеев. Опера «Орестея», ч. II «Хоэфоры», дуэт

Оригинал в g-moll

Не спеша

6

mf

3

Ж. Дюфаи. Месса «Caput», Agnus Dei

(С движением)

7

(*f*)

Ж. Дюфаи. Месса «Caput», Gloria

(Умеренно)

8

(*mf*)

Аноним XV—XVI вв.
Fröhlichen will ich singen

(Спокойно)

9

(*f*)

Аноним XV—XVI вв.
Ach, Elselein, liebes Elselein mein

(Спокойно)

10

(*mf*)

В № 11—25 определяющим фактором движения является имитация. В процессе исполнения этих примеров слуховое поле поющих расширяется: внимание привлекается и к интонационной линии каждого голоса, и к взаимодействию имитаций и противосложений, и к общему мелодическому движению.

В № 15—20, 22, 23, 25, 26 представлены канонические секвенции, основанные на принципе комплементарности. В № 17 мелодия имитирующего голоса выписана частично, что предполагает пение этой партии по слуху вслед за пропостой.

И. С. Бах. Хоральная прелюдия

(Не спеша)

11

(*mf*)

И. С. Бах. Хоральная прелюдия

(Спокойно)

12

(mp)

И. С. Бах. Хоральная прелюдия

(Спокойно)

13

(mf)

Оригинал в F-dur

И. С. Бах. Итальянский концерт, ч. III

(С движением, энергично)

14

(f)

Д. Букстехуде. Каноническая секвенция

(Спокойно)

15

(mf)

К. Монтеверди. Мадригал

(С движением)

16

(f)

В. Шнейдер (Schering)

17

С движением

mp *cresc.* *f*

dim. *mp*

К. Ф. Э. Бах. Нежные упреки

18

Poco allegro

mp

Ф. Вюльнер (Popović, № 3)

19

Спокойно

mf

Ф. Вюльнер (Szönyi, III)

Не спеша

20

f

И. С. Бах. Хоральная прелюдия

(Умеренно)

21
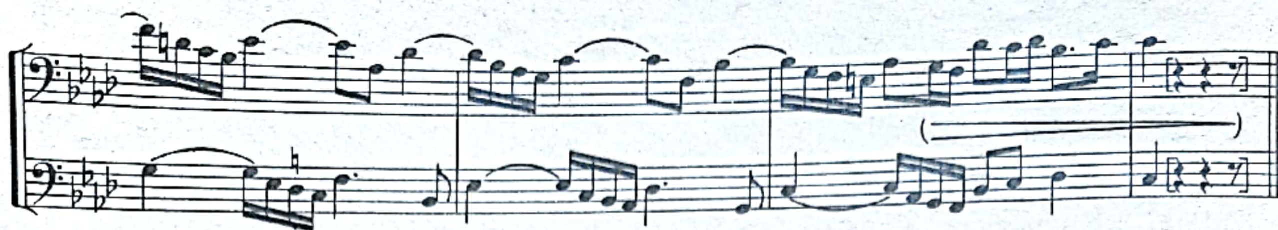
(*mf*)

И. С. Бах. Кантата № 106, дуэт

(Энергично)

22

f

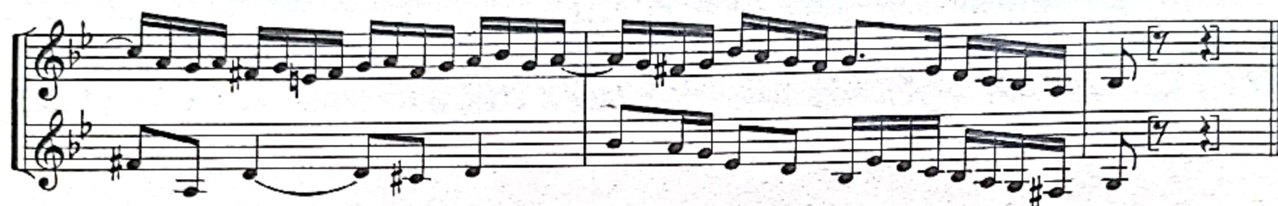


И. С. Бах. Кантата № 177, ария

(Спокойно)

23
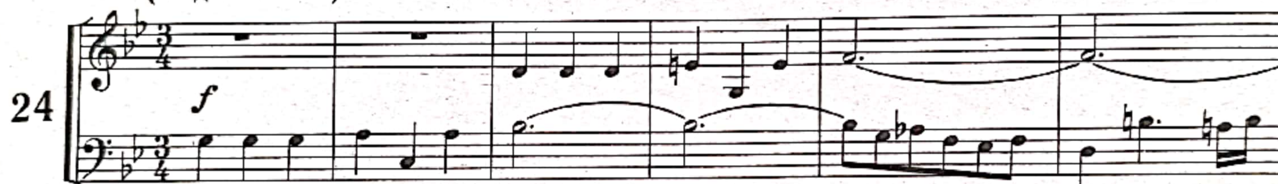


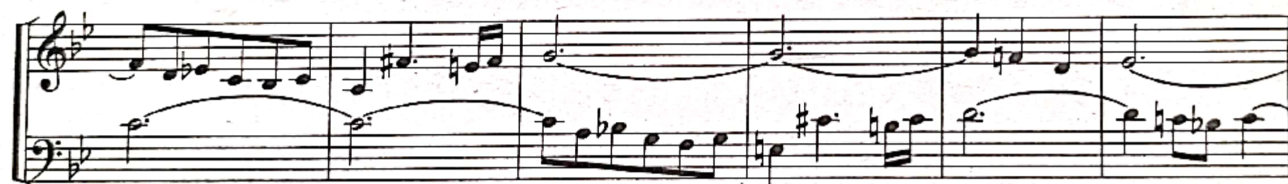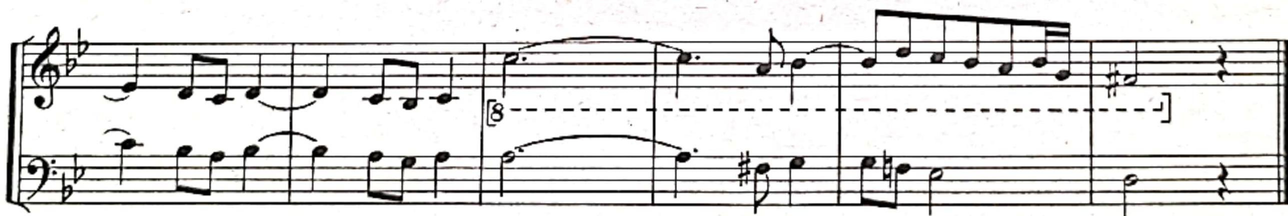


И. С. Бах. Кантата № 44, ария (дуэт)

(С движением)

24
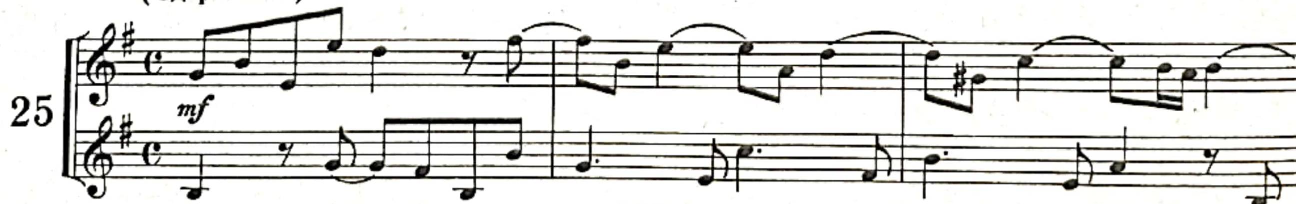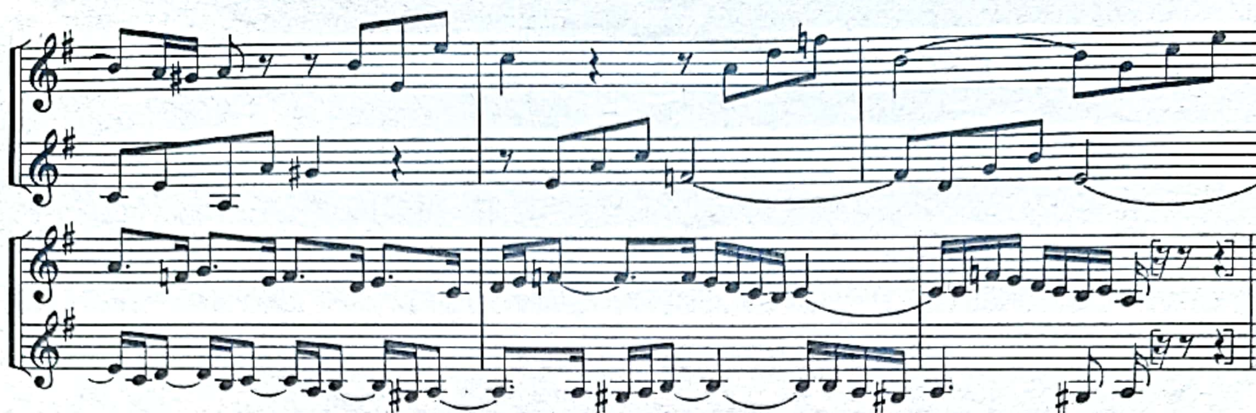






Оригинал в g-moll

И. С. Бах. Органная фуга

(Сдержанно)

25





КАНОНИЧЕСКАЯ ИМИТАЦИЯ

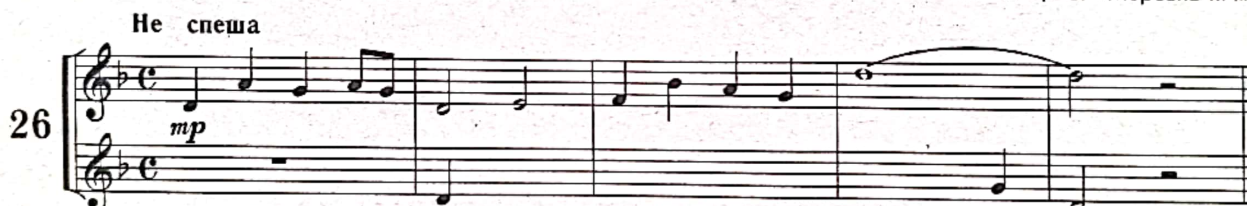
При пении канонов необходимо направлять слуховое внимание учащихся на фиксацию непрерывного появления имитируемой мелодии в другом голосе (серия «диагоналей»). Лишь при полном осознании исполнителями существа имитации восприятие и пение ее становятся подлинно полифоническими.

После знакомства с принципом действия канонической имитации необходимо некоторое время посвятить пению канонов по слуху вслед за педагогом без обращения к нотной записи. Последовательное освоение канонов может быть следующим: каноны без противосложения (во время звучания риспосты 1-й голос паузирует), каноны с противосложением в виде вытянутого тона, каноны с более сложным противосложением. В начале работы над канонами интервал вступления — прима или октава, позднее — кварта, квинта и другие интервалы.

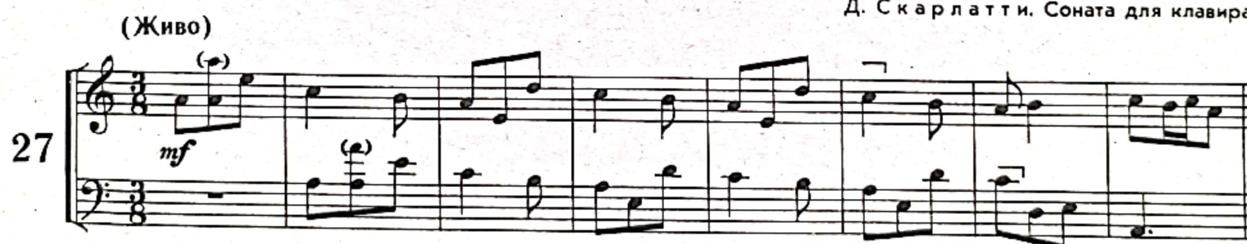
Для активизации слуха, требующей постоянного внимания к партии другого голоса, в некоторых примерах мелодия имитирующего голоса выписана частично, что предполагает пение этой партии по слуху вслед за пропостой (№ 26, 28, 35).

№ 26—32 — каноны с интервалом вступления прима и октава, № 33—35 — каноны в квинту, № 36— в сексту, № 37 — в терцию, № 38 — канон в обращении, № 39 — в увеличении.

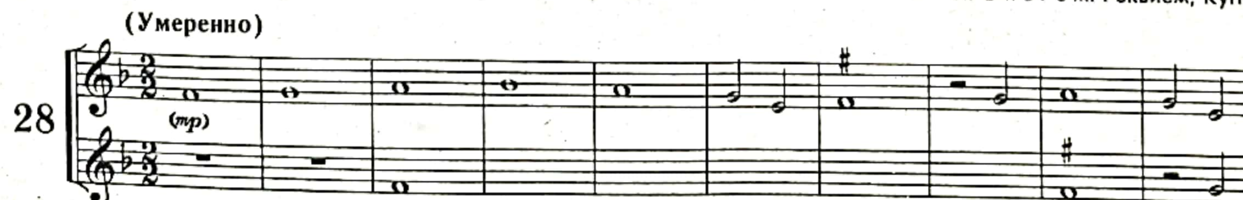
М. Анцев. «Морозна ніч»
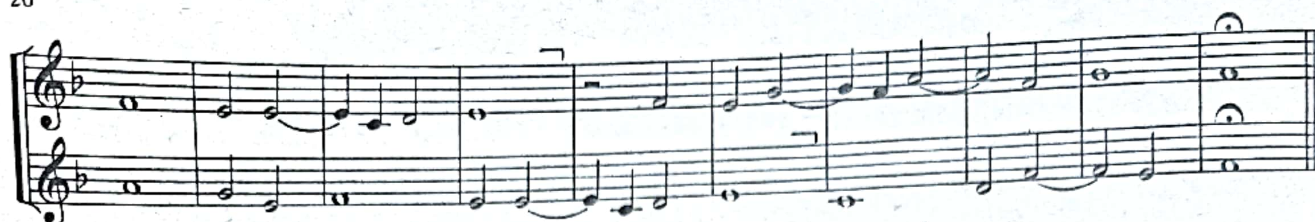


Д. Скарлатти. Соната для клавира
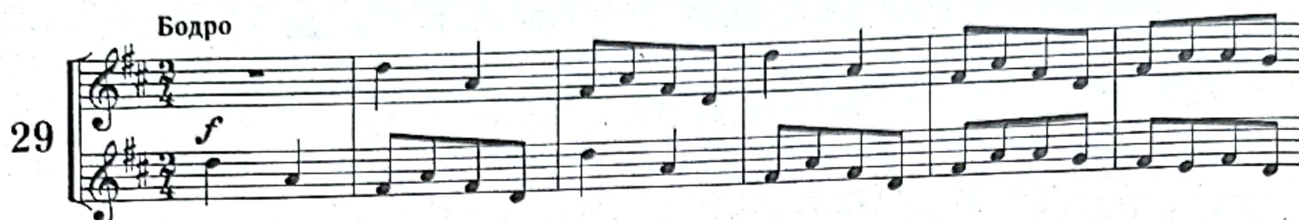


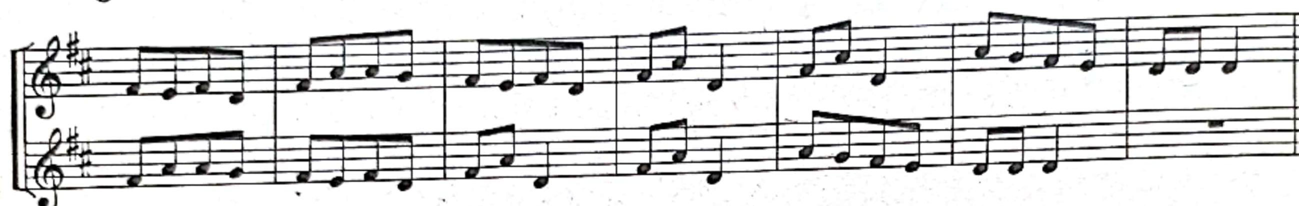
И. Окегем. Реквием, Kyrie



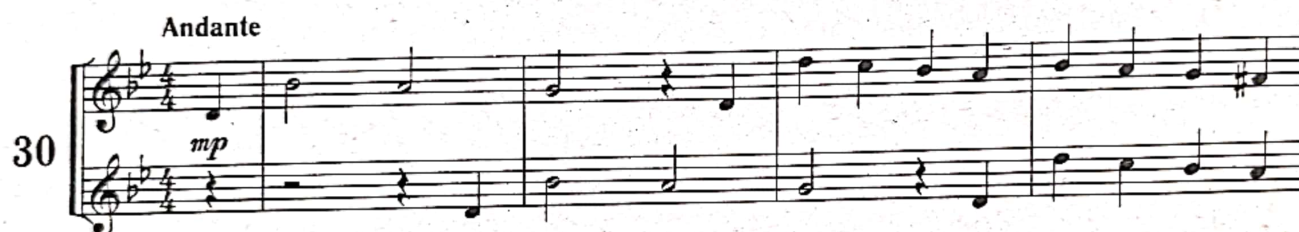


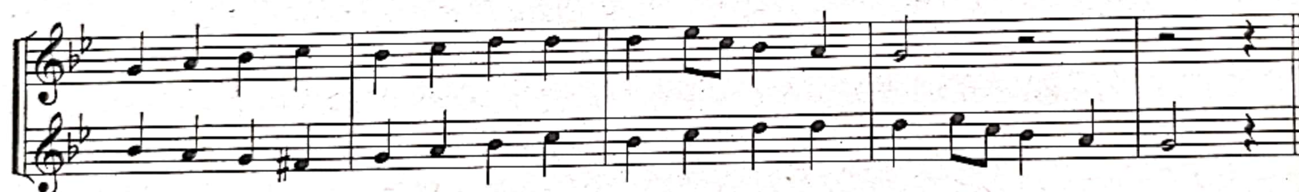
Венгерская народная песня
(A mi dalaink)
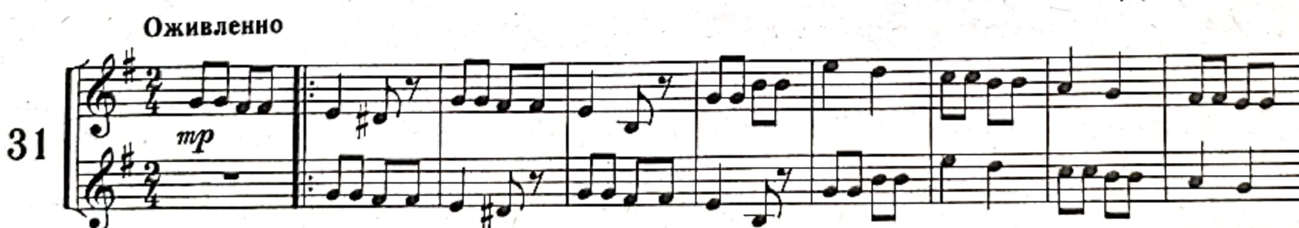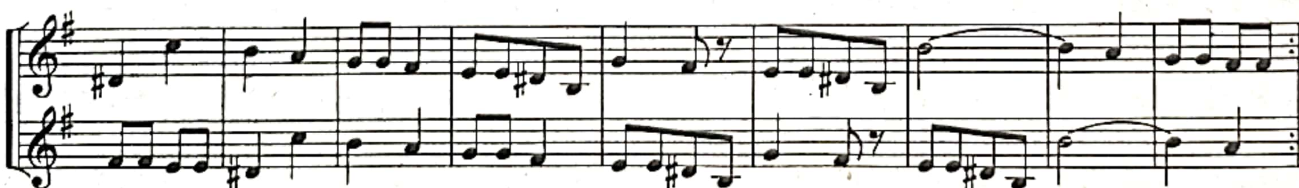




Херинг. Канон
(A mi dalaink)





Л. Керубини. Канон





П. И. Чайковский. Балет «Лебединое озеро», д. I, к. 2

Andante

32

mf

Я. Обрехт. Agnus Dei

(Умеренно)

33

(*mf*)

(♯)

Дж. Палестрина. Мадригал

(Не спеша)

34

(*mf*)

(Popović № 166)

(Напевно)

35

mp

И. С. Бах. Гольдберг-вариации

Оригинал в G-dur

(Спокойно)

36

(*mf*)

И. С. Бах. Гольдберг-вариации

Оригинал в G-dur

(Умеренно)

37

(*mf*)

И. С. Бах. Гольдберг-вариации

Оригинал в g-moll

(Спокойно)

38

(*mf*)

Жоскен Депре. Канон

(Медленно)

39

(*mf*)

ТЕМА И ОТВЕТ

Имитация в тональности доминанты, отражающая соотношение темы и ответа в фуге, выделена в отдельную группу, так как играет значительную роль в имитационно-полифонических формах. Поэтому выработка у учащихся устойчивого стереотипа восприятия квартово-квинтовых связей между голосами имеет большое значение.

Диалогичность модели «тема — ответ» провоцирует переключение внимания исполнителей с голоса на голос. Вначале учащиеся должны распознать особенности ответа: реальный, тональный, в обращении и т. д., после чего следует направить слуховое внимание на момент перехода от темы к противосложению, на единую линию мелодического развития, непрерывность интонационного тока начинающего голоса. Следующий этап — восприятие обоими исполнителями ответа и противосложения в их взаимодействии и осознание соотношения между ними. Таким образом, в процессе пения модели «тема — ответ» слуховое внимание учащихся движется в трех направлениях: тема — ответ (диагональ), тема — противосложение (горизонталь), ответ — противосложение (вертикаль). Такая разнонаправленность и полифоничность слухового восприятия является центральным моментом в процессе пения этой группы примеров.

Одной из возможных форм работы над ответом является досочинение по модели «тема — ответ», в виде диалога двух учащихся или педагога и учащегося. Условия заданий могут быть разнообразными: спеть ответ к данной теме (вид ответа оговаривается заранее), досочинить противосложение к данным теме и ответу, спеть тему к данным ответу и противосложению и т. д.

В № 40—51 представлен реальный ответ, в № 52—55 — тональный, в № 56—57 — ответ в обращении.

И. С. Бах. Фугетта

(Оживленно)

40

(*mf*)

И. С. Бах. Кантата № 168, ария (дуэт)

(Энергично)

41

(*f*)

Н. Римский-Корсаков. Фуга

Allegretto

42

mf

И. С. Бах. Кантата № 141, хор

(С движением)

43

(f)

И. С. Бах. Кантата № 168, ария (дуэт)

(Напевно)

44

(mf)

И. С. Бах. Фуга для клавира

(Сдержанно)

45

(mf

Дж. Верди. Реквием, Libera me

Allegro risoluto

46

f

8

8

А. Бородин. Опера «Князь Игорь», д. III, сцена

Allegro moderato 𝅗𝅥 = 92

47

p

Н. Римский-Корсаков. Фугетта на русские темы

Andantino

48

mf

К. Граун. Фуга

(Спокойно)

49

(mf)

Г. Ф. Гендель. «Мессия»

Moderato

50

(mf)

Д. Шостакович. Фуга

Moderato con moto

51

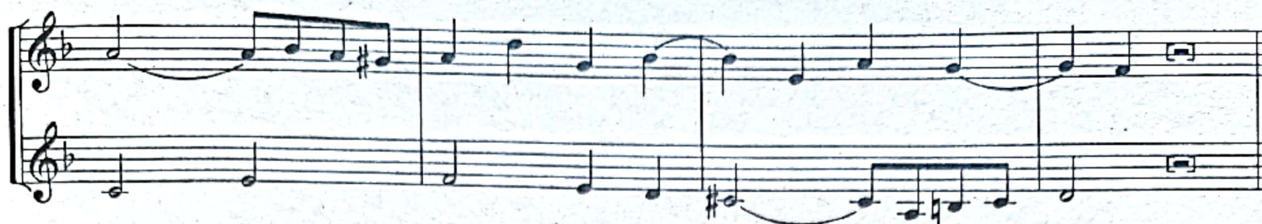
p

И. С. Бах. «Искусство фуги», № 3

(Сдержанно)

52

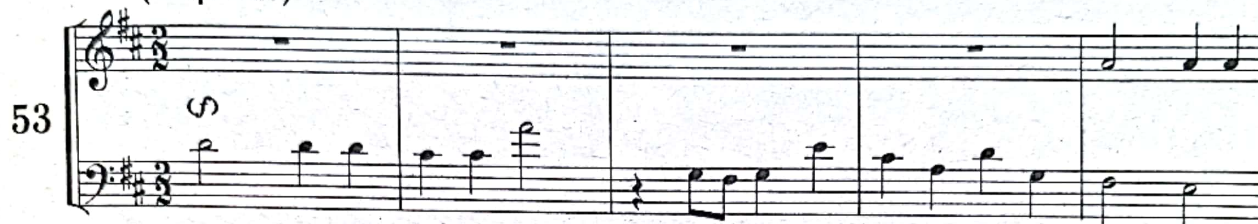
(mf)

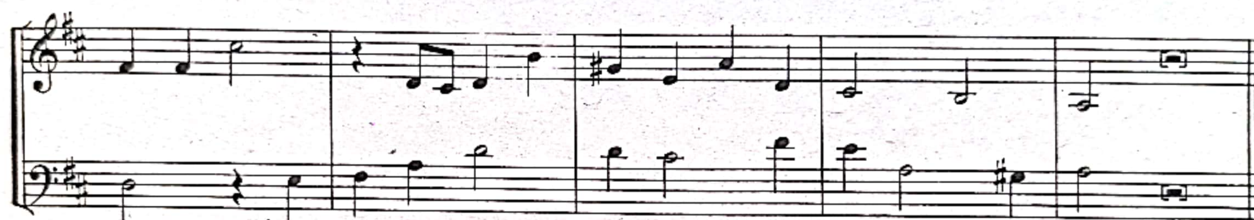


И. С. Бах. Кантата № 171, хор

(Энергично)

53

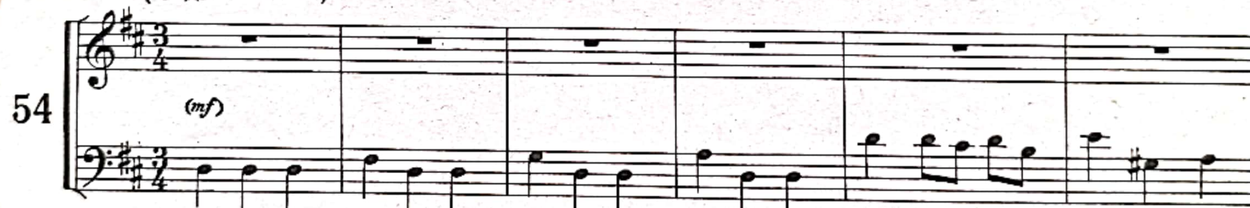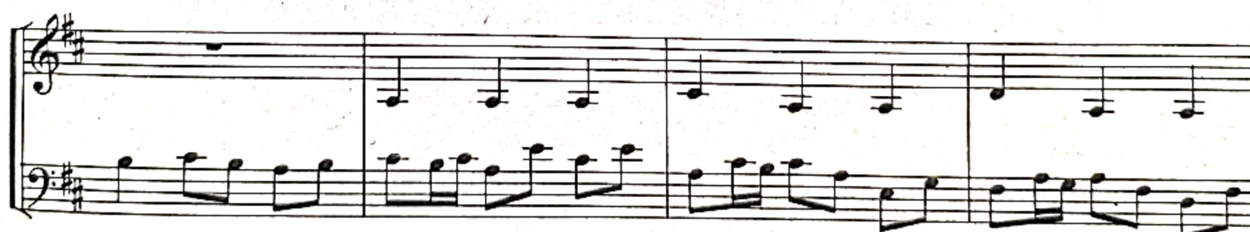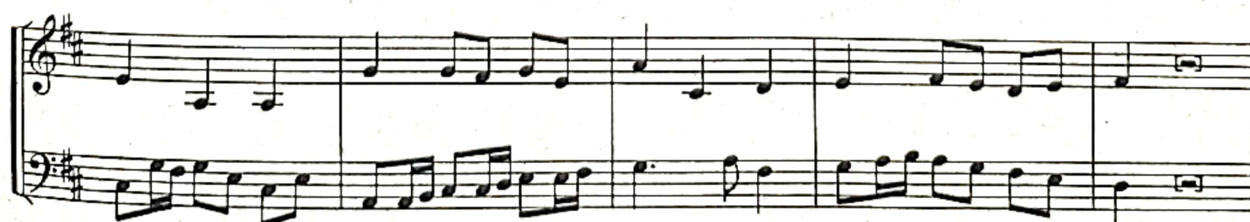




И. С. Бах. Кантата № 50

(С движением)

54







А. Глазунов. Фуга

Moderato sostenuto

55

mf

И. С. Бах. «Искусство фуги», № 5

(Сдержанно)

56

(mf)

Й. Брамс. Фуга для органа

Оригинал в as-moll

Langsam

57

p

Раздел IV

СОЧЕТАНИЕ РАЗЛИЧНЫХ ТИПОВ ПОЛИФОНИЧЕСКОЙ ФАКТУРЫ В УСЛОВИЯХ ДВУХ- И ТРЕХГОЛОСИЯ

Этот раздел является обобщающим и представляет собой следующий этап в реализации приобретенных навыков ориентирования в полифоническом многоголосии: умение охватить более протяженные структуры, выявить уже знакомые типы взаимодействия между мелодическими линиями, распознать в процессе пения тот или иной полифонический прием. Для более осознанного исполнения рекомендуется предварительно детально проанализировать каждый пример с точки зрения его фактурных и тематических особенностей.

О. Лассо (Szönyi, III)

1 (Спокойно)

(mf)

кф

кф

кф

И. С. Бах. Кантата № 91, дуэт

Оригинал в e-moll

(Умеренно)

2

(mp)

В этом примере представлена тема, ответ и интермедия.

И. С. Бах. Кантата № 97, дуэт

(Умеренно)

3

(mf)

8

(mf)

8

8

(cresc.)

8

(dim.)

В этом примере целесообразно петь верхний голос, играя нижний на фортепиано.

И. С. Б а х. Кантата № 211, ария

(Сдержанно)

4

(mf)

f

p

f

С. Танеев. Трио D-dur, финал

5

Allegro

p espress.

p espress.

p espress.

p

С. Танеев. «Прометей», фуга

Allegro moderato

f II

6

f III

f I

И. С. Бах. Кантата № 105, хор

(Быстро)

7

(*f*)

f

Д. Букстехуде. Прелюдия

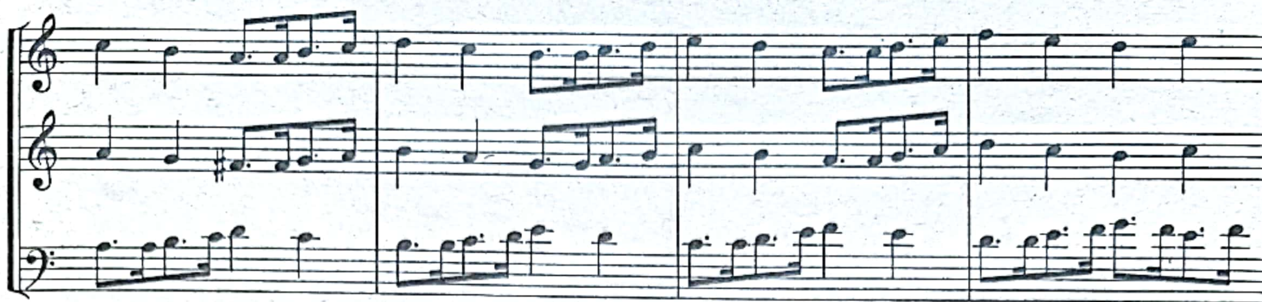
(Энергично)

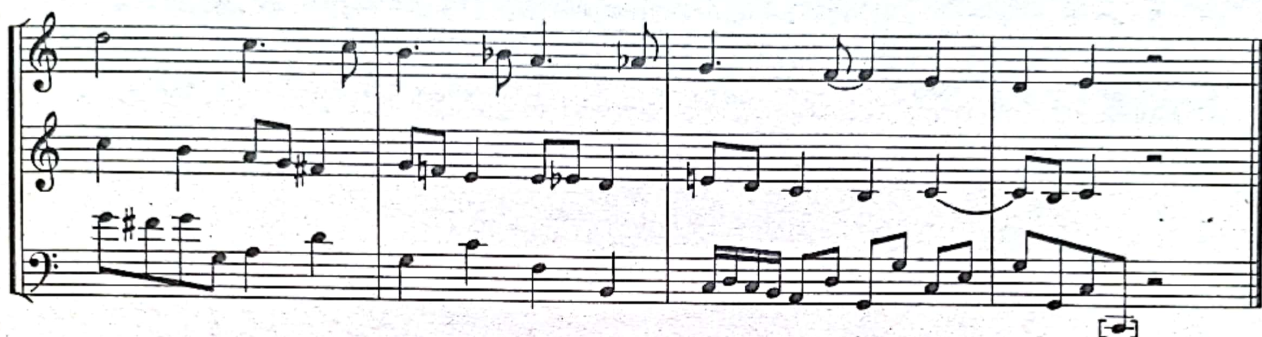
8

(*f*)

(*f*)

(*f*)
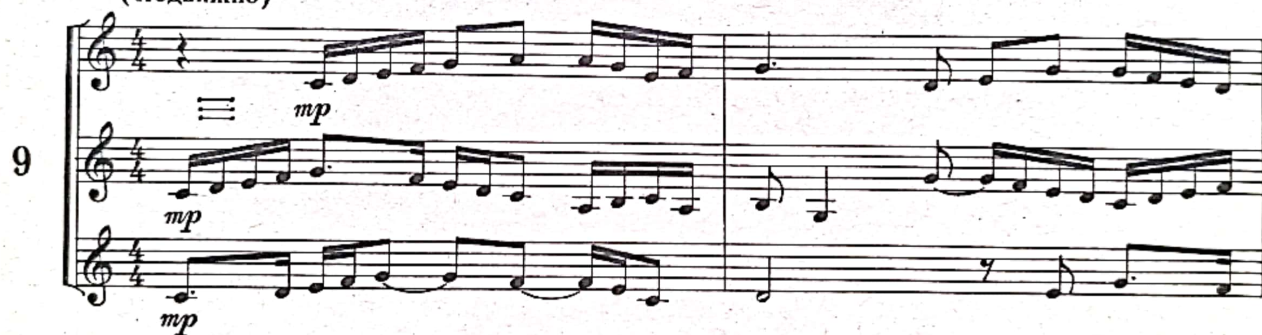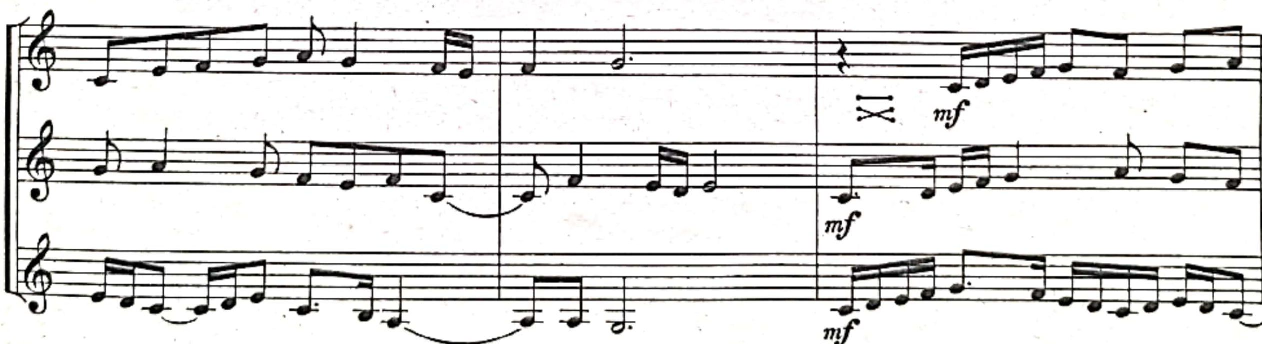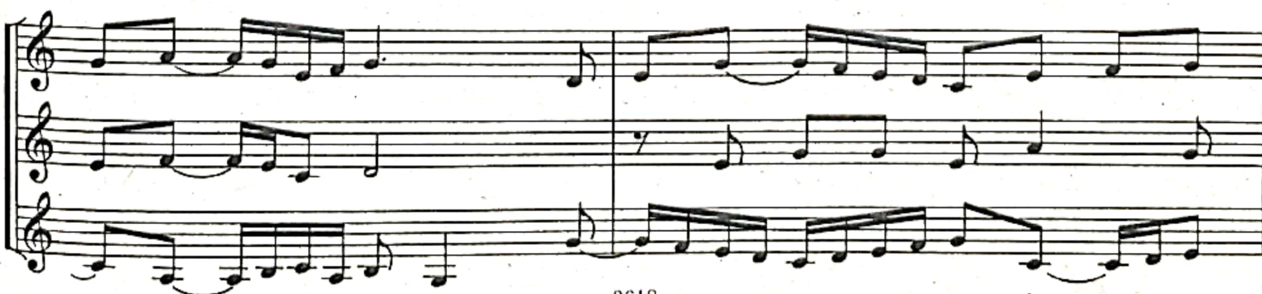




Я. Троян Турновский. «Славим жизнь»
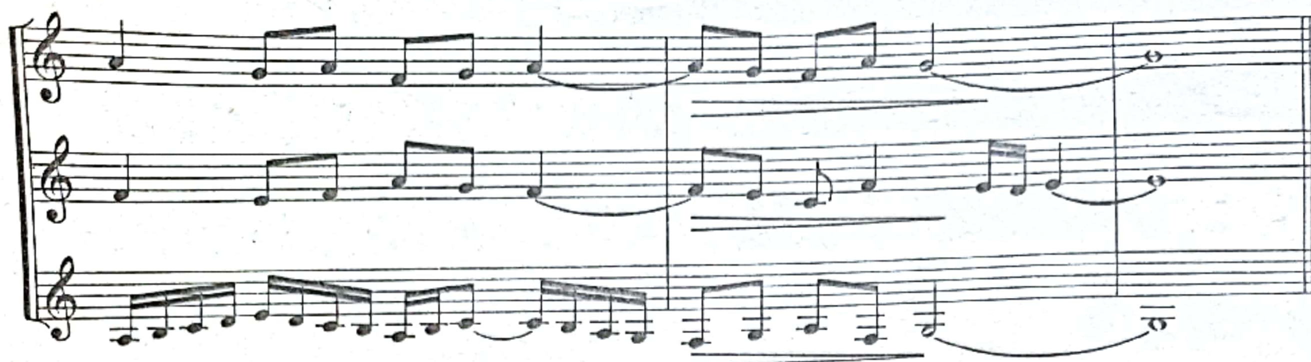
(Подвижно)

9









Этот пример основан на противопоставлении двух групп голосов (двухорность).

О. Лассо. Псалом

(Спокойно)

10

(mf) (mf) (mf) (mf) (mf) [mf]

К. Монтеверди. (Szönyi, III)

(Спокойно)

11

(mf)

(mf)

(mf)

К. Монтеверди. (Szönyi, III)

(Умеренно)

12

(mf)

(mf)

(mf)

Дж. Палестрина. Мадригал

(Moderato grazioso)

13

(f) (f) (f) (mf) (mf) (mf) f f (f)

1. 2.

Дж. Палестрина. Мадригал

(Andante con amarezza)

14

mf mf mf

1. 2.

(Напевно)

А. Кальдара. Мотет

15

(mf)

(С движением)

И. С. Бах. Кантата № 1, хор

16

(mf)

И. С. Бах. Кантата № 67, ария

(Живо)

17

(f)

(f)

(f)

Оригинал в a-moll

И. С. Бах. Трио-соната № 1, ч. III

18

(Largo)

(mf)

(mf)

(mf)

8

8

Оригинал в fis-moll

И. С. Бах. Кантата № 170, ария

19

(Adagio)

(mf)

В этом примере партию баса следует исполнять на фортепиано.

И. С. Б а х. Кантата № 166, ария

Оригинал в g-moll

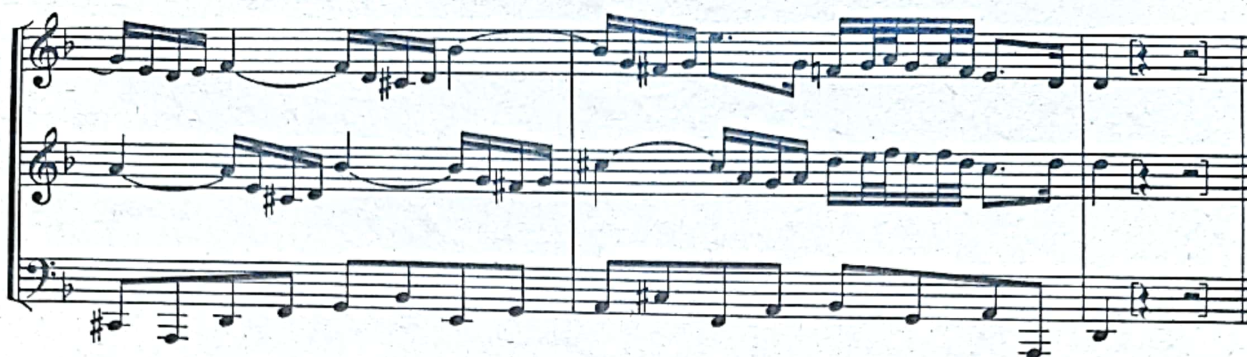
(Adagio)

(mf)
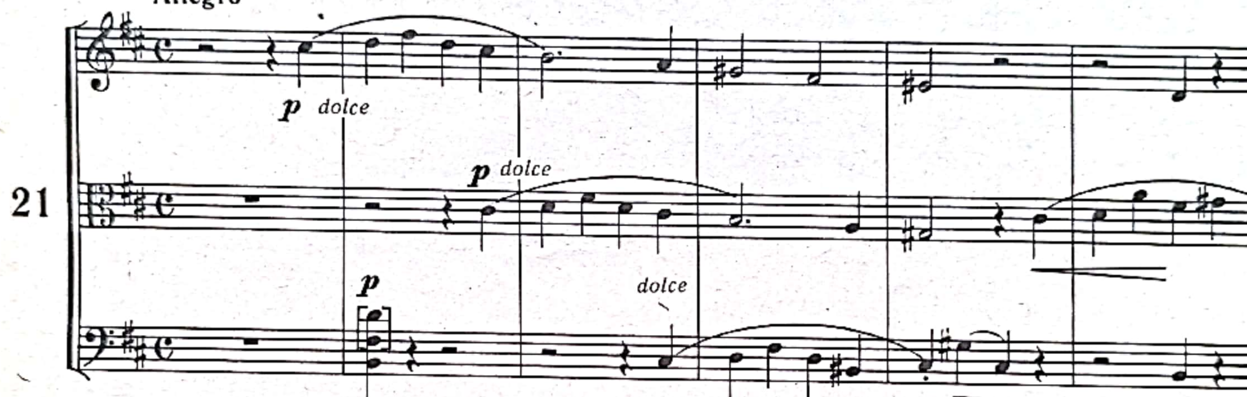
20
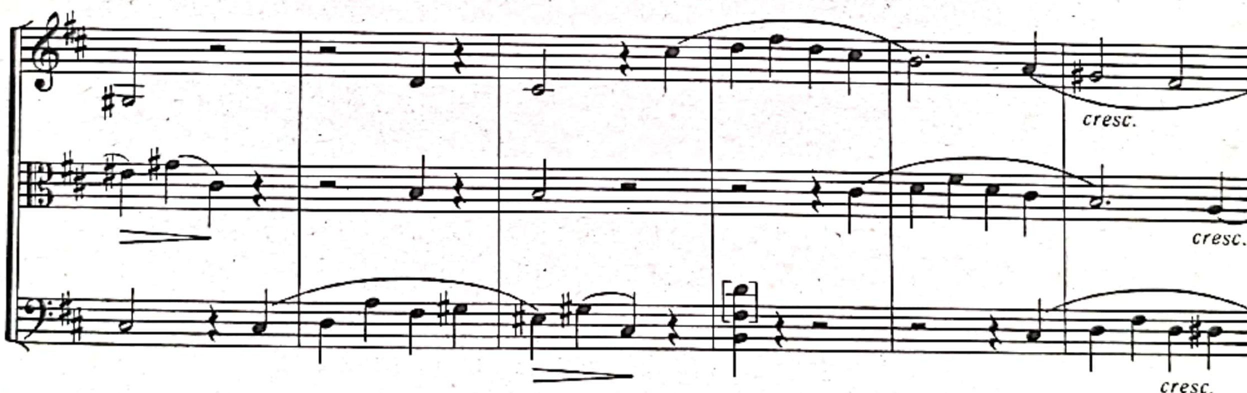
(mf)
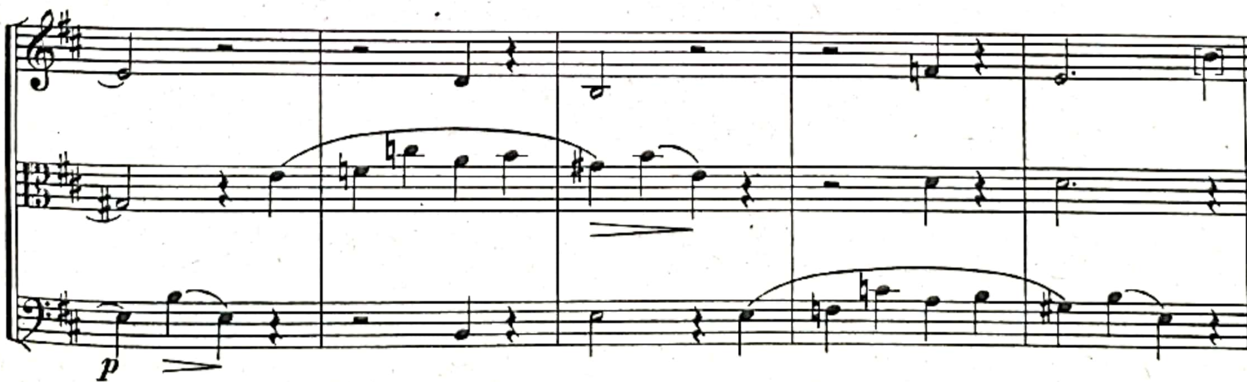
(mf)



С. Танеев. Трио D-dur, ч. I







№ 22—25 — фрагменты произведений, написанные в форме канона. № 22 — канон в обращении. № 23 предполагает пение имитирующих голосов по слуху вслед за пропостой.

Дж. Палестрина (Мюллер)

(Сдержанно)

22

(mf)

У. Бёрд. Канон
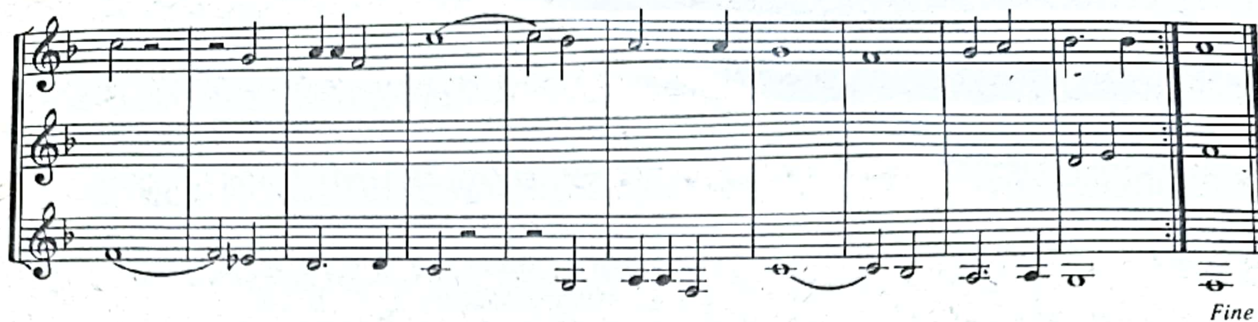
(Умеренно)

23
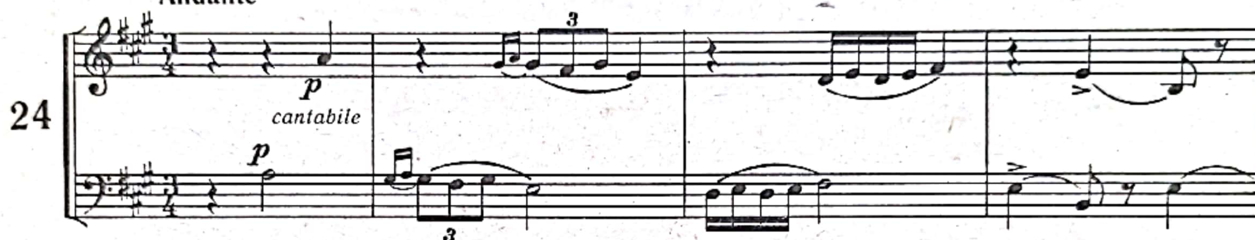
(mf)
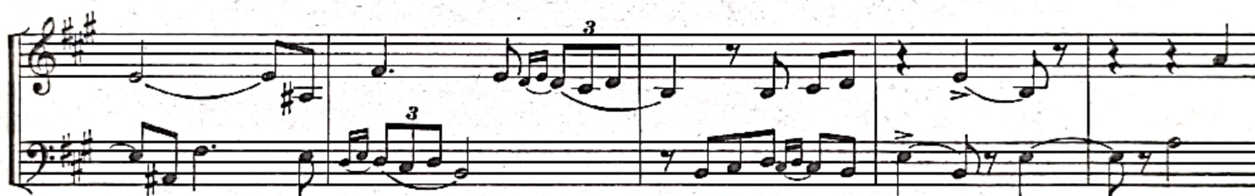
(mf)
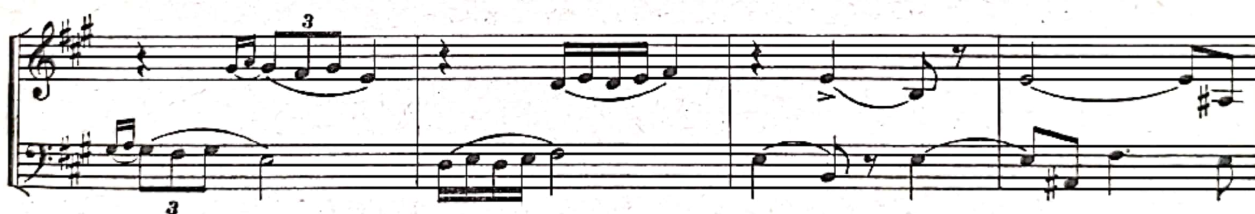
(mf)
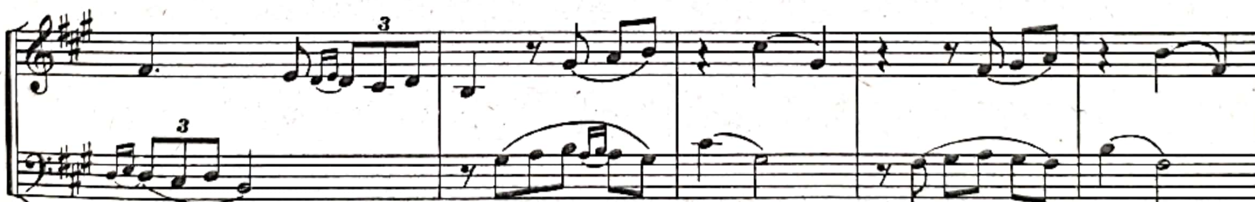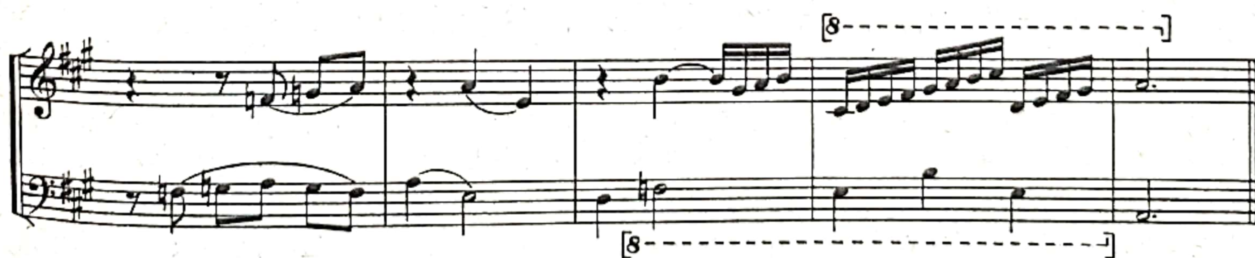


А. Бородин. Квартет № 2, ч. III











С. Танеев. «Ночь»

Andante

25 Т. I
Т. II
Б.

mp
mp
sf
mp
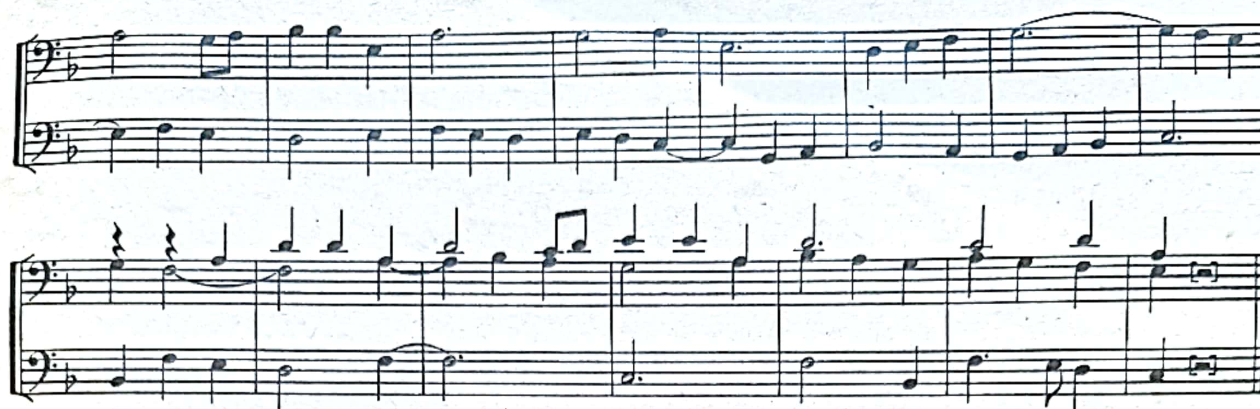
№ 26—30 — экспозиции фуг (ограничены тремя голосами).
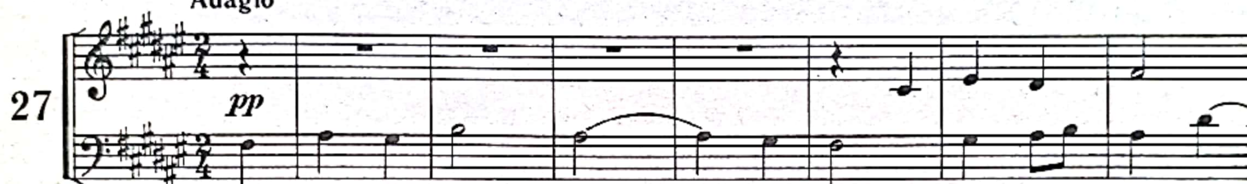
Д. Шостакович. Фуга

Moderato

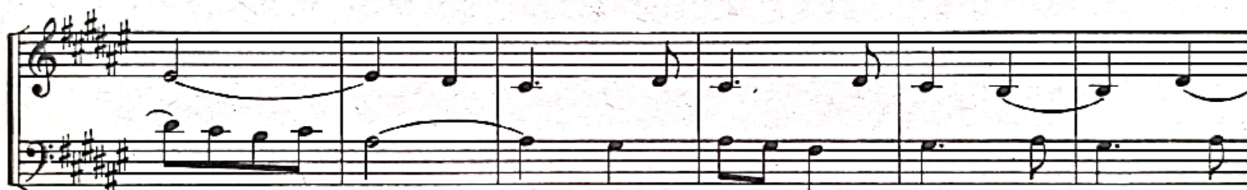
26
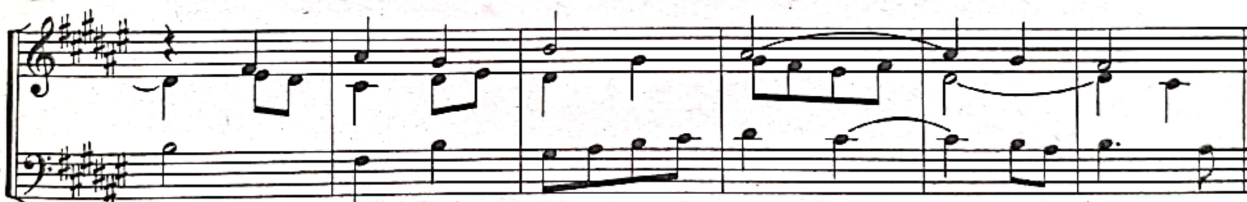
pp





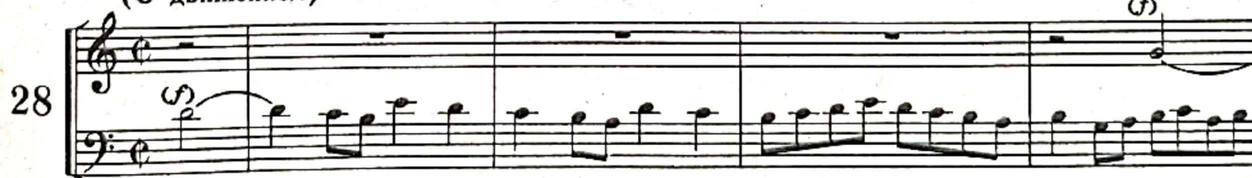
Д. Шостакович. Фуга
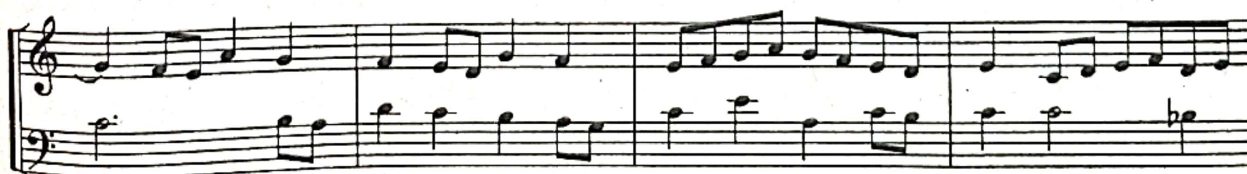




И. С. Бах. Кантата № 148, хор

Оригинал в D-dur





(f)

А. Бородин. Квартет № 1, ч. I

Moderato

29

risoluto

mf

risoluto

mf

risoluto

mf

И. С. Бах. Трио-соната № 1, ч. II

Alla breve

30

(f)
(I)
(f)
(II)
(II)
(f)
(I)
(I)
(II)

№ 31, 32, 34, 36 написаны в форме фугетты. № 33 — двойная фугетта, № 35 — экспозиция и свободная часть фуги.

(Kodàly, I)

Умеренно

31

mf

Л. Лео. Сольфеджио

(С движением)

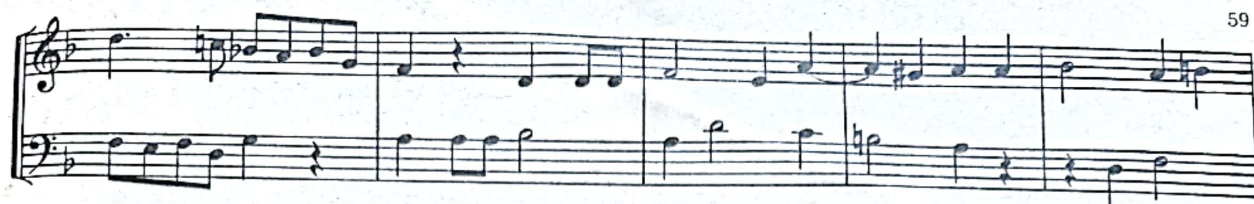
32

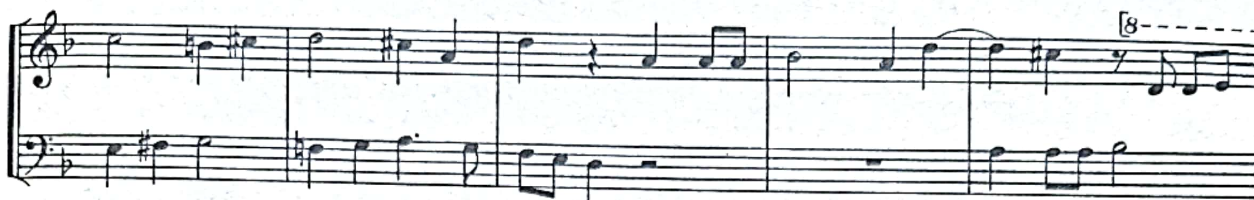
(mf)
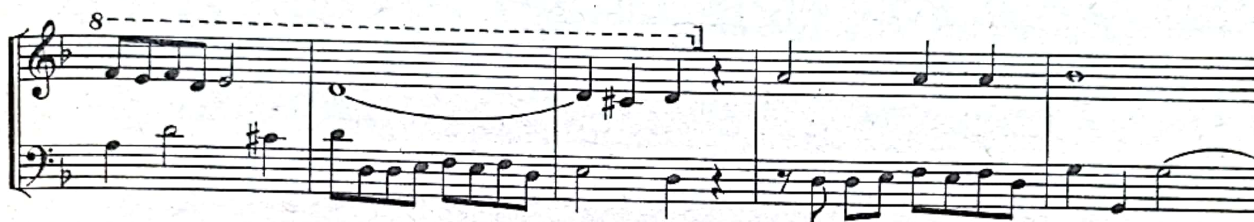
(Энергично)

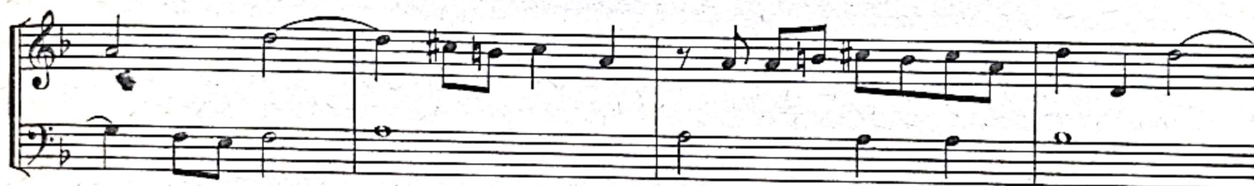
33

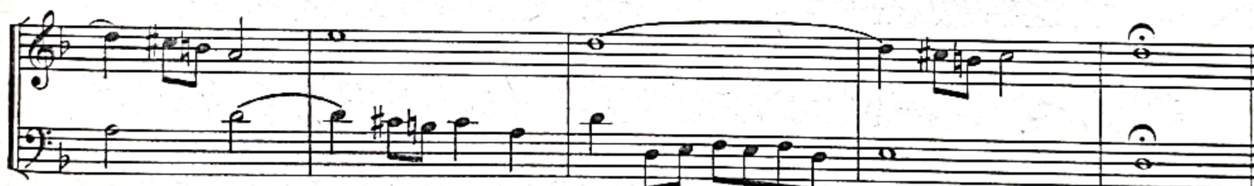
8
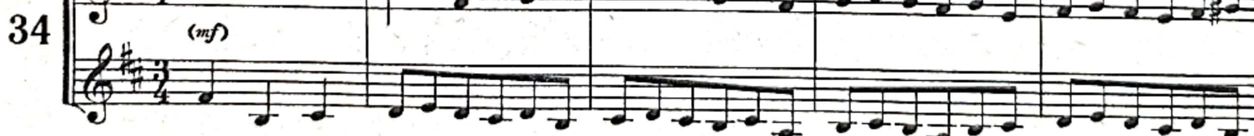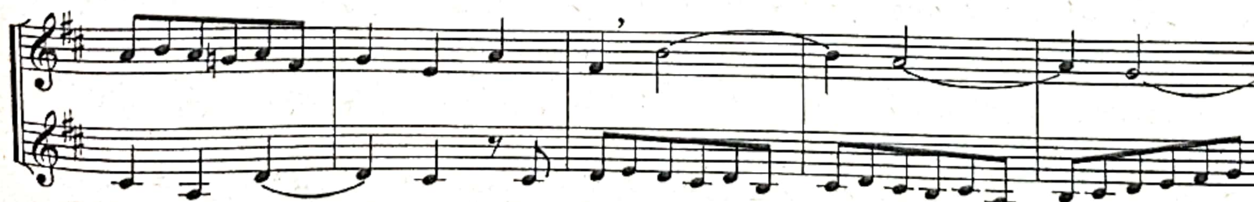










Оригинал в e-moll

Г. Ф. Гендель. Фугетта

(Подвижно)

34
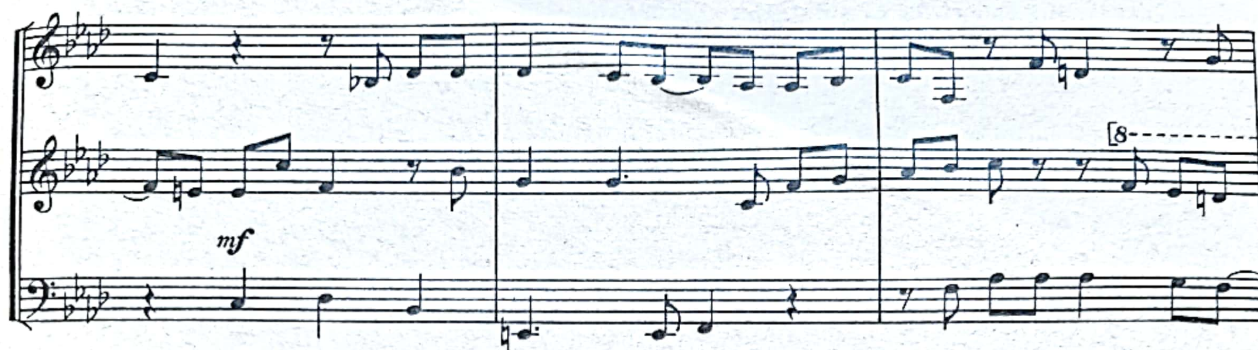




И. С. Б а х. Кантата № 106, хор

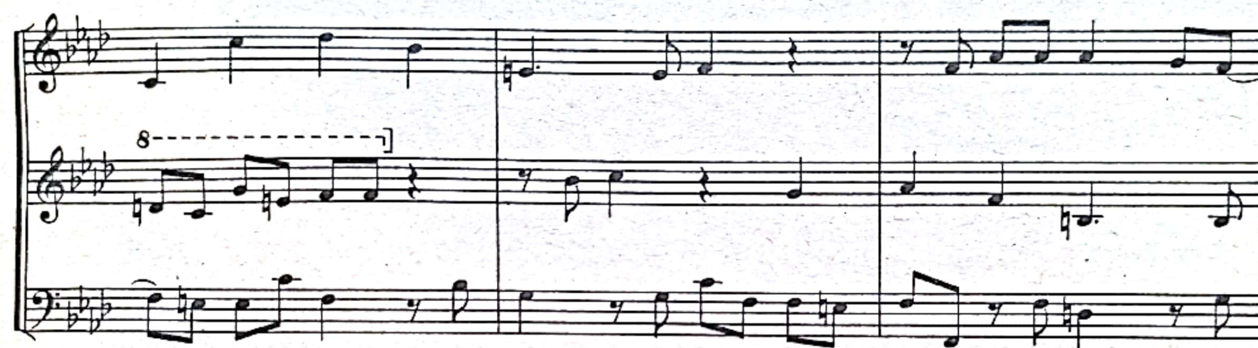
(Andante)

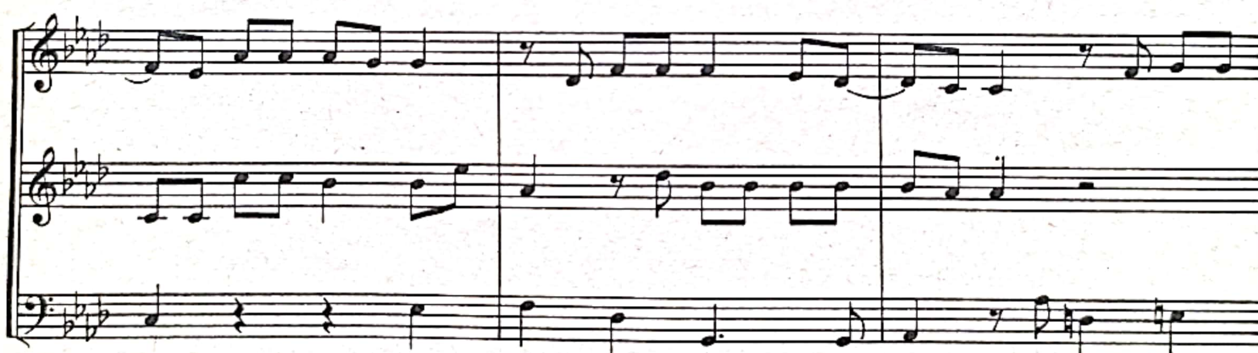
35
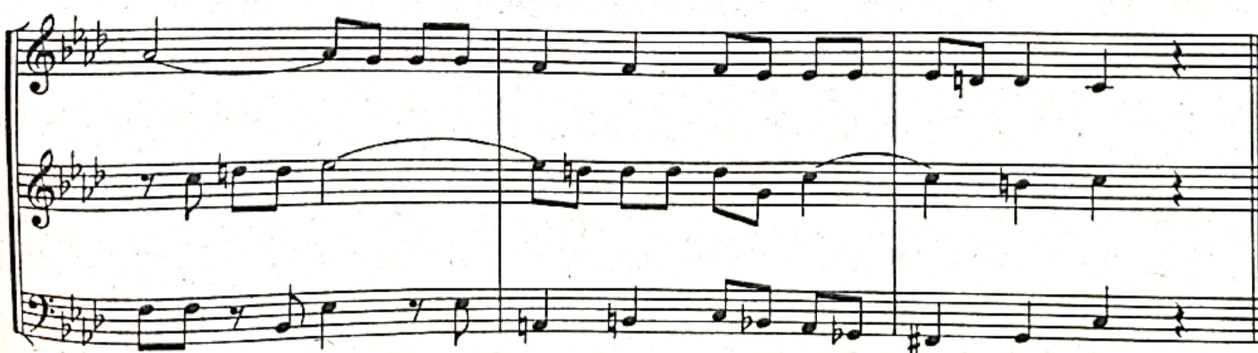
(mf)

(mf)


mf
8


8





(Kodály, II, № 6)

Медленно

36

mf

mf

mf

cresc.
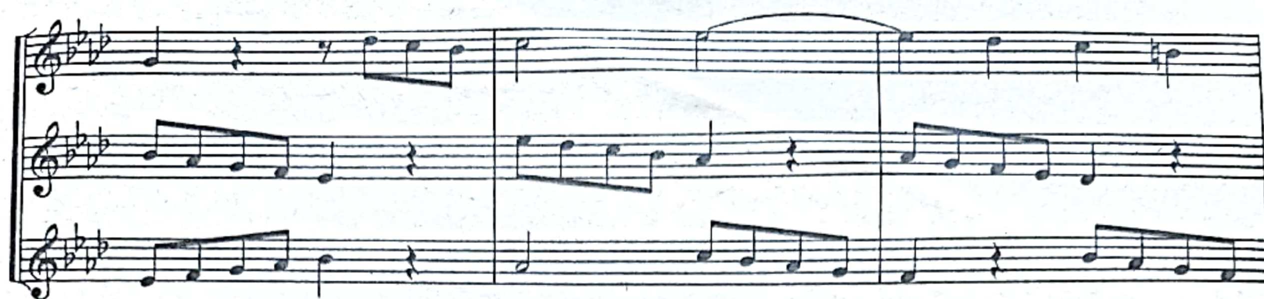
cresc.
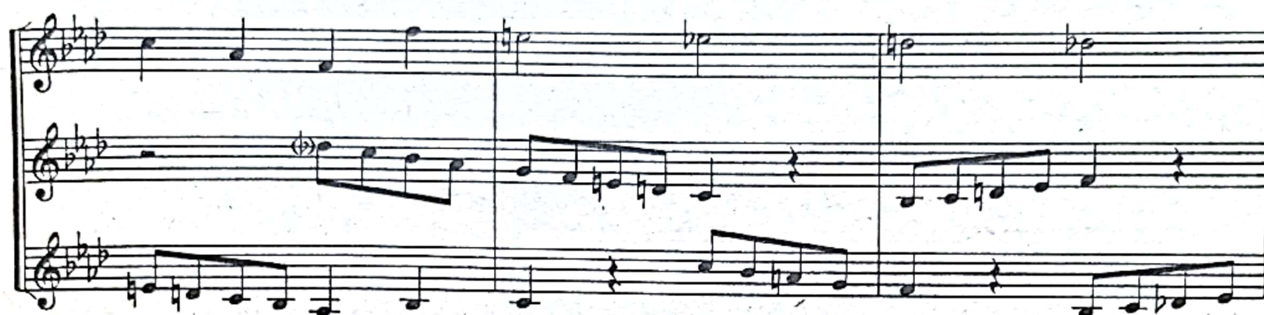
cresc.
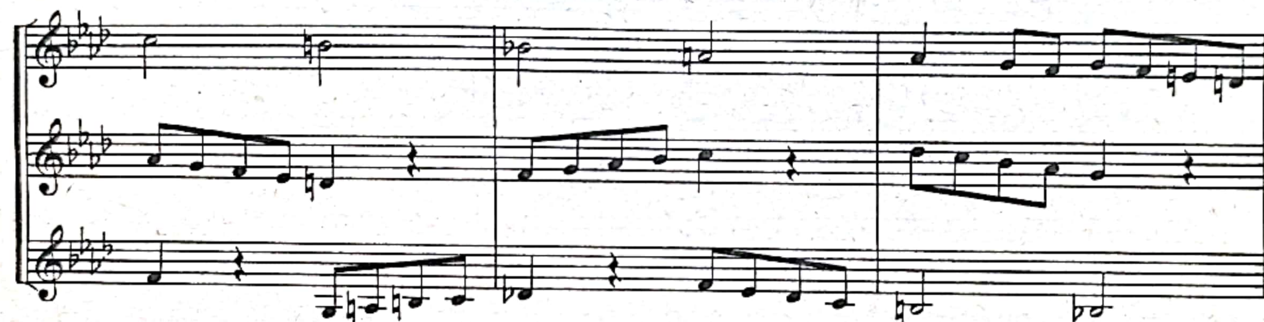
dim.
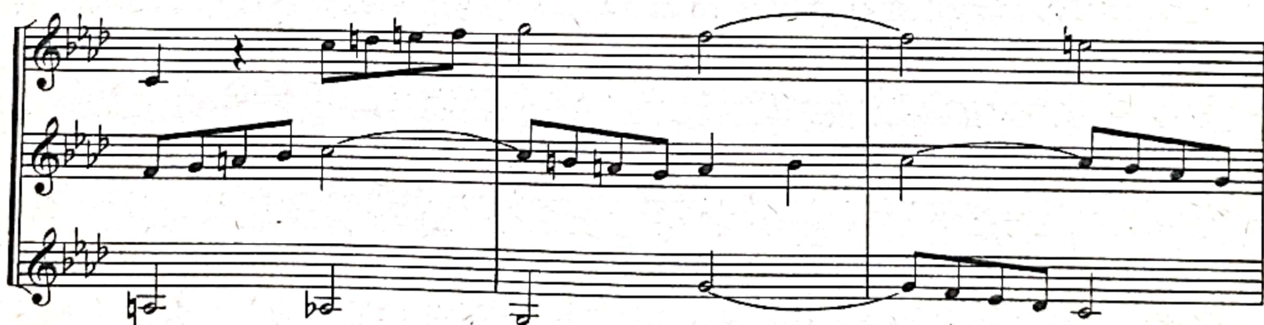
dim.
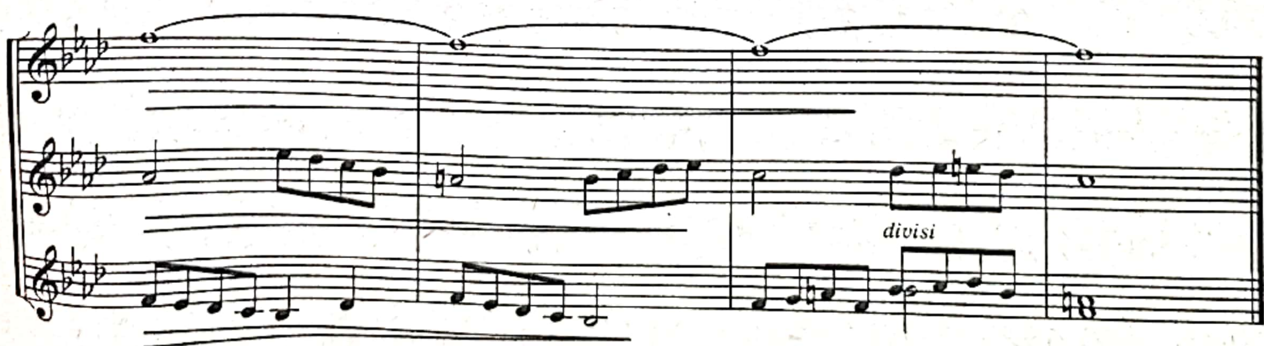
dim.










divisi

СОДЕРЖАНИЕ

Нотное издание

Евгения Александровна ЛЕОНОВА

ПОЛИФОНИЧЕСКОЕ СОЛЬФЕДЖИО

Учебное пособие

Редактор А. Г. Петропавлов
Художник В. Н. Нечаев
Худож. редактор О. А. Сунгурова
Техн. редактор Е. Ф. Николаева
Корректор И. Е. Черникова
Нотографик А. А. Рогожная

Н/К

Подписано в печать 24.10.89. Формат 70×100¹/₈. Бумага офсетная № 2. Печать офсетная. Усл. печ. л. 10,32. Уч.-изд. л. 11,93. Усл. кр.-отт. 11,32. Изд. № 3618. Тираж 20 000 экз. Заказ № 1757. Цена 1 р. 20 к.

Издательство «Музыка», Ленинградское отделение
191123, Ленинград, ул. Рылеева, 17

Предприятие малообъемной книги дважды ордена Трудового Красного Знамени Ленинградского производственного объединения «Типография имени Ивана Федорова» Государственного комитета СССР по печати. 192007, Ленинград, ул. Боровая, 51.

Л $\frac{5208000000-607}{026(01)-90}$ 491-90